مؤلفه های ادبیات داستانی پسامدرن در: آثار نادر ابراهیمی

دکتر غلامرضا مستعلی پارسا*

مریم اسدیان**

چکیده:

هدف این نوشتار بررسی شیوهٔ به کارگرفته‌شدن مؤلفه‌های ادبیات پسامدرن در آثار داستانی نادر ابراهیمی، نویسندهٔ دورهٔ معاصر ایران، است. برای دستیابی به این هدف، نویسندگان در ابتدا کوشیده‌اند تلقی خود را از مهمترین ویژگی‌های ادبیات داستانی پسامدرن روشن نمایند. در این مقاله بر مؤلفه‌هایی همچون بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، عدم قطعیت، تناقض، جابه‌جایی، عدم انسجام، فقدان قاعده، زیاده‌روی در استفاده از صنایع ادبی، دور باطل، پارانویا، اختلالات زبانی و بالاخره استفادهٔ افراطی از شیوهٔ جریان سیال ذهن به عنوان مهم‌ترین مؤلفه‌های ادبیات داستانی پسامدرن تأکید شده است. در ادامه، نویسندگان با ارائهٔ خوانشی جدید از آثار نادر ابراهیمی، کوشیده‌اند نشان دهند که سبک نوشتاری این نویسنده متأثر از مکتب ادبی پسامدرن بوده و بسیاری از مؤلفه‌های ادبیات پسامدرن را می‌توان در آثار وی ردیابی و جستجو نمود.

کلیدواژه ها: ادبیات داستانی، ادبیات پسامدرن، ادبیات معاصر ایران، بازی زبانی، جریان سیال ذهن، نادر ابراهیمی.

طرح مسئله و پرسش های اصلی تحقیق:

جامعهٔ ایران پس از آشنایی با مدرنیته، دوره های پر فراز و نشیبی را طی کرده است. به جرأت می‌توان گفت که جامعهٔ ایران پس از آشنایی با مدرنیته در

*دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی

** دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه سمنان

تمامی عرصه‌های خود –اعم از عرصهٔ اندیشه، عرصهٔ سیاست، دین، خانواده، هنر، پوشاک، آداب و مناسک اجتماعی ... –دچار تحولات عمیقی گردیده است. عرصهٔ ادبیات داستانی نیز نتوانسته است از پیامدهای چالش سنت و مدرنیته برکنار باشد. پس از آشنایی جامعهٔ ایران با مدرنیته، گفتمان‌های هنری – ادبی متفاوتی در جامعهٔ ایران ظهور یافته و هر یک توانسته اند محصولات فرهنگی – هنری متفاوتی را تولید نمایند. جنبش ادبیات داستانی پسامدرن از جمله جنبش‌های ادبی – هنری است که در سال‌های اخیر وارد میدان ادبیات و هنر جامعهٔ ایران شده است. در این سال‌ها، گروهی از نویسندگان ادبی کوشیده‌اند با استفاده از برخی تکنیک‌ها و فرم‌های ادبی متعلق به مکتب ادبی پسامدرن به خلق نوع تازه‌ای از ادبیات داستانی در ایران بپردازند. شاید بتوان نادر ابراهیمی را از پیشگامان خلق ادبیات داستانی پسامدرن در ایران دانست. او در آثار داستانی اش کوشیده است با استفاده از قالب‌های ادبیات داستانی پسامدرن خود را به عنوان یکی از نویسندگان آوانگارد ایران مطرح سازد. به نظر می‌رسد بررسی آثار داستانی این نویسنده می‌تواند به شناخت بهتر ما از تحولات ادبیات داستانی در ایران معاصر کمک نماید. از این رو، سؤال اصلی پژوهش ما چنین خواهد بود:

مهمترین مؤلفه‌های ادبیات داستانی پسامدرن موجود در آثار نادر ابراهیمی کدامند؟ به عبارت دیگر، نادر ابراهیمی با تأکید بر چه تکنیک‌ها و فرم‌های ادبی پسامدرن به خلق آثار داستانی خود پرداخته است؟

چارچوب نظری:

برخی معتقدند اصطلاح پسامدرنیسم ادامه و بسط اندیشه های مدرنیسم است. همان‌طورکه مدرنیسم به انتقاد هنر محاکاتی سنتی می پرداخت و در پی نوآوری بود، پسامدرنیسم نیز آنچه را هنر سنتی بر زندگی تحمیل می کرد مردود می شمارد. گروهی نیز عقیده دارند که پسامدرنیسم از مدرنیسم کلاسیک جدا می شود و حتی آن را به رغم تمامی بدعت ها و پیچیدگی ها آسان جلوه می‌دهد. عده ای دیگر ادبیات،

هنر و فرهنگ گذشته را از نظرگاه حال می بینند و به گونه ای با متون برخورد می کنند که گویی از قبل پسامدرن بوده اند.

بسیاری از مشخصه های ادبیات داستانی پسامدرن شکل اغراق شدهٔ مدرن است؛ اما وجوه افتراقی نیز در این بین وجود دارد که این دو را از یکدیگر متمایز می کند. مدرنیست ها به گونه ای تراژیک قهرمان گرا هستند؛ حال آنکه پسامدرنیست ها از فرسودگی و خستگی سخن می گویند. آن‌ها برخلاف مدرنیست ها «به تولید ساختارهای باز، ناپیوسته، فی البداهه، غیرقطعی و یا تصادفی می پردازند.» (سلدون۲۲٤) و به نوعی مرکززدایی دست می زنند؛ چرا که از دیدگاه آن‌ها نه جهان، وحدت، انسجام و معنایی دارد و نه بشر و این تجربه از نوعی احساس عمیق «عدم قطعیت هستی شناختی» نشئت گرفته است.

از جمله مهم‌ترین ویژگی های ادبیات پسامدرن، تلاش برای محوکردن عنصر زمان و به تبع آن «روایت» در آثار داستانی است. نویسندگان ادبی پسامدرن سعی دارند با استفاده از فنون ادبی و استفادهٔ اغراق‌آمیز از تکنیک های روایی خاص (همچون جریان سیال ذهن و پایان باز) و همچنین اقتباس، بینامتنیّت، ایجاد از هم گسیختگی در روند داستان و ... به محو کامل روایت پرداخته و از این طریق نارضایتی کامل خود را از وضعیت فلسفی و اجتماعی انسان معاصر آشکار کنند. عدم قطعیت، انسجام و وحدت معنایی که از شک گرایی و ردّ کامل حقیقت و عقل مدرن نشئت می‌گیرد، از دیگر مشخصه های اصلی ادبیات پسامدرن است و این عدم قطعیت خود را در فراداستان‌های تاریخ نگارانه نشان می دهد؛ به همین دلیل اینگونه داستان‌ها در مرزی بین واقعیت و فراواقعیت قرار می گیرند. نویسنده، واقعیت و مجاز را درهم می ریزد و این بی مرزی منجر به ایجاد فضاهای عجیب و غریب، وهم آلود و گاه سوررئال می‌گردد و یا موجب می شود که نویسنده به سوی بی طرحی، بی قصگی و روایت شکنی حرکت کند و در مقابل به نظریه پردازی روی آورد. نویسندهٔ پست مدرن به نقد عقل مدرن می پردازد و سعی دارد آنچه را مدرنیست ها به عنوان وسیلهٔ باورهای انسان «استدلال و عقل» می نامند، نقض کرده، عنصر میل، قدرت

و ناخودآگاه را جایگزین آن کند. آن‌ها در مخالفت با عقل گرایی علمی و وحدت اجتماعی مدرن به نوعی «آگاهی کاذب» معتقدند که این آگاهی کاذب پیش از آن در عقاید مارکس، فروید و نیچه دیده می شد. (۱)

به طور کلی نمی توان گفت این نویسندگان، جنبش ادبی یکپارچه ای را به وجود آوردند تا تدوین نظریهٔ منسجمی برای آن امکان پذیر باشد. با این حال، آثار آنان وجوه مشترک معینی نیز دارند که عبارتند از:

۱-بی نظمی زمانی در روایت رویدادها: مهم‌ترین نمونه های نوشتار پسامدرنیستی، «فراداستان‌های تاریخ نگارانه»اند که به طرز خودآگاهانه‌ای تاریخ را تحریف می کنند. این هدف به چندین روش محقق می شود: تاریخ مجعول، زمان پریشی یا درهم آمیختن تاریخ و خیال پردازی. «تاریخ مجعول» عبارت است از ارائهٔ شرحی ساختگی از وقایع معروف. چند و چون یا زمان و مکان رویدادهای تاریخی با وقایع داستان‌های پسامدرنیستی مغایرت های فاحش دارد. «زمان پریشی» از طریق به نمایش گذاشتن این مغایرت ها، نظم زمانی را مختل می کند؛ ادبیات پسامدرنیستی نه فقط نظم زمانی رویدادهای گذشته را بر هم می زند، بلکه زمان حال را نیز به طرزی آشفته نشان می دهد. این ادبیات با تحریف مفهوم زمان معنادار یا گذشت ملال آور زمان عادی، انسجام ترتیب دار زمان را مخدوش می کند. صرف کثرت وقایعی که در این رمان‌ها طی یک شب رخ می دهند، زمان را چنان متورم می کند که خواننده از تشخیص آن عاجز می ماند. رمان پست مدرن همچنین گذشت زمان یا زمان عادی رمان‌های رئالیستی را به سخره می گیرد. این رمان‌ها مملو از این بی نظمی های زمانی هستند.

۲- عدم قطعیت: در رمان پسامدرن بیش از هرچیز با عدم قطعیت مواجهیم و این اصل از ابهام و پیچیدگی متن نشئت می گیرد. خوانندهٔ رمان پست مدرن شاید بتواند ابهام متن را برطرف کند؛ اما مشکل او قطعاً عدم قطعیت خواهد بود. این عدم قطعیت که همهٔ متن را در بر می گیرد بیشتر در سطح روایت خود را نشان می دهد

تا در سطح سبک. نمود بارز عدم قطعیت در فرجام داستان است. در رمان‌های قرن هجدهم «عدالت شاعرانه» (۲) جزء لاینفک داستان بود. رمان نویسان قرن هجدهم میل داشتند که رمانشان از آغاز و فرجام مشخصی برخوردار باشد؛ یعنی سیر روایی داستان از آغازی طبیعی به سوی فرجامی طبیعی حرکت می کرد. این همان طرحی است که ارسطو در فن شعر[1] مورد بررسی قرار می دهد. این طرح می بایست از احساس قطعیتی در خور فرجام رمان برخوردار می بود؛ نویسندگان این مشکل را با عدالت شاعرانه حل می‌کردند؛ اما در اوایل قرن نوزدهم به تدریج نحوهٔ آغاز و انجام رمان تابع ایجاد زنجیرهٔ منطقی وقایع شد. در این دوره اگر داستان فرجام نامعینی نداشت، دست کم از نظر عدالت شاعرانه به جای «بستار» (۳) فرجامی مبهم دارد؛ اما نویسندگان پسامدرن از این نیز فراتر رفته، به جای فرجام نامعین به فرجام چندگانه، کاذب و تصنعی و یا حتی به تقلید تمسخرآمیزی از فرجام دست می زنند.

اصل عدم قطعیت نشان می دهد که متن به چیزی در بیرون از خود ارجاع نمی دهد؛ بلکه ارجاع آن به خود است[2] و در نتیجه پست–مدرنیست هیچ اعتقادی به فرضیهٔ محاکات که در آن متن، جهان خارج را بازنمایی می کند، ندارد.

۳–تناقض: گاه در رمان، بخشی، بخشی دیگر را نقض می کند و این حالت بیشتر در نقل قول ها نمود پیدا می کند؛ به طوری که گویی راوی همواره در تردید دست و پا می زند؛ برای مثال، در پایان رمان «نام ناپذیر» اثر ساموئل بکت[3] آمده است: « باید ادامه دهی، نمی توانم ادامه دهم، ادامه می دهم». اما مهیج ترین مظاهر تناقض در اینگونه رمان‌ها که نظام دوگانه را نقض می کند، موجود دوجنسی است. قهرمانانی که گاه مذکرند و گاه مؤنث و یا اصلاً نمی دانند که کدامند.

٤– جابه جایی: جابه جایی، تلفیق بدیل های گوناگون روایتی در داستانی واحد است. نویسندگان پست مدرنیست خود را ملزم به رعایت این اصل نمی دانند که بین دو شیوهٔ نگارش استعاری و مجازی یکی را انتخاب کنند؛ بلکه با به کار بردن تمام ترکیبات ممکن زمینه ای خاص در داستان ایجاد می کنند. این آثار یک پیرنگ واحد دارند؛ اما در وقایع آن انواع جابه جایی های تصور نکردنی وجود دارد؛

1.poetiqua 2.Self-refrential 3.Samuel Beckett

یعنی برای یک رخداد تبعات مختلف در نظر گرفته می شود؛ برای مثال در داستانی، شخصی مورد حملهٔ غریبه ای قرار می گیرد. او تصمیم می گیرد غریبه را بکشد. طبعاً چندین اتفاق ممکن است بیفتد: شخص می تواند غریبه را بکشد، غریبه می تواند شخص را بکشد، ممکن است هردو بگریزند، ممکن است هردو کشته شوند و . . . . در رمان پست مدرن همهٔ این احتمالات رخ می دهد.

۵-عدم انسجام: در ادبیات پیشامدن و مدرن، با نوعی انسجام و وحدت معنایی و زبانی مواجهیم. این انسجام بر مبنای مجاورت های زمانی و مکانی است که فهم متن را آسان می کند و به اعتبار همین انسجام، خواننده می تواند دنیای مجازی و خیالی داستان را جایگزین دنیای واقعی کند؛ اما پسامدرن به انسجام بدگمان است. ساموئل بکت مهم‌ترین رمان نویس پسامدرنیست «با تغییرات ناگهانی در لحن راوی، صحبت های فراداستانی خطاب به خواننده، خالی گذاشتن بخش هایی از متن، تناقض گویی و جابه‌جایی، انسجام کلامش را برهم می زند.» (پاینده ۱٦۸)

نویسندهٔ پسامدرن با قانون نامربوط نویسی و یا نقل موضوعی مکرر و بی هدف که شکل داستانی ندارد و گاه با انتخاب چند شخصیت، ذهنیت و یا گفتگوی متوالی و درهم آمیختن آن، انسجام متن را از بین می برد.

٦-فقدان قاعده: عدم انسجام در کلام، متن را بی قاعده می کند. نویسندگان پسامدرن داستان‌هایشان را طبق منطق «معنا باختگی»[٤] می نویسند. از آنجا که ذهن انسان منظم و منسجم است، این بی قاعدگی به شکل تصنعی و با به کارگیری شگردها و تمهیداتی اعمال می شود؛ مثلاً نویسنده ای با تکه تکه کردن نوشتهٔ خود و کنار هم قرار دادن پاره های آن و یا چاپ کتاب به شکل کلاسور، دست به بی قاعدگی می زند. ژان فرانسوا لیوتار، معتقد است که نویسندهٔ پسامدرن، خلق اثرش را بر مبنای قوانین از پیش تعیین شده قرار نمی-دهد: «اثر هنری به خودی خود در جست و جوی قوانین برمی آید. به این ترتیب نویسنده و هنرمند بدون قانون کار می کند.» (بودریار ٤۹)

۷- زیاده روی: نویسندهٔ پسامدرن، در استفاده از استعاره و مجاز تعمداً زیاده

روی می کند و با به کارگیری مضحک و تمسخرآمیز جلوه دادن آن‌ها، خود را از بند استعاره و مجاز می رهاند. این زیاده روی بیشتر در تشبیهات عجیب و غریب و استعاره های دور از ذهن نمود دارد و گاه با اطناب و افراط در توصیف و تشبیه خواننده، اصل مطلب و قدرت تجسم موضوع را از دست می دهد. دیوید لاج نمونه ای از این تشبیهات را در مقالهٔ خود این‌گونه آورده است:

> خورشید، مانند سکهٔ پنجاه سنتی عظیمی بود که کسی رویش نفت ریخته و بعد با کبریت آتش زده و گفته باشد:"بیا این را نگه دار تا من بروم روزنامه بخرم" و سکه را در دست من گذاشته و هرگز بازنگشته باشد. (پاینده ۱۸۰)

۸- دور باطل: دور باطل زمانی در ادبیات پسامدرن رخ می دهد که متن و دنیا هردو نفوذناپذیر شوند تا حدی که تمایز میان آن‌ها از یکدیگر ناممکن گردد. هنگامی که این دو حالت صورت می گیرد امر واقعی و امر استعاری در یکدیگر امتزاج می یابند. دیوید لاج معتقد است مفهوم یاکوبسونی قطبین استعاره و مجاز را می توان بسط داد و به این نتیجه رسید که ادبیات امری استعاری و غیر ادبیات مجازی است و از آنجا که هر متن ادبی استعاره ای برای جهان خارج است، بین متن و واقعیت همواره فاصله ای وجود دارد. (لاج ۱٦۱) نویسندگان پسامدرن کوشیدند در این فاصله اختلال ایجاد کنند. یکی از راه‌های این کار ایجاد «**اتصال کوتاه**» است. آن‌ها با ایجاد اتصال کوتاه در فاصلهٔ بین متن ادبی و جهان واقع تلاش کردند تا خواننده نتواند نوشته ها را در مقوله‌های رایج متون ادبی ادغام کند. از جمله شگردهای اتصال کوتاه عبارتند از: ترکیب امور متضاد، ورود نویسنده و موضوع نویسندگی به متن، برملا کردن عرف های ادبی هنگام استفاده از آن‌ها (که این مورد، شکل افراطی همان چیزی است که فرمالیست های روسی آن را «افشا کردن صنعت» [1] می نامند.) در کنار اتصال کوتاه از «پیوندهای دوگانه» نیز بهره می گیرند. منظور از پیوندهای دوگانه حضور شخصیت های تاریخی در داستان است. شخصیت های تاریخی در متنی که آشکارا داستان است، نقش‌آفرینی می کنند. همچنین انتخاب موضوعات عجیب و غریب، تقلیدهای مبهم، مسخره و گاه هدف دار از طرح های کهن و تلمیح به شیوه

1.Baring The Device

ها و آثار کهن از دیگر شگردهای دور باطل است.

۹- پارانویا (۵): داستان‌های پسامدرن، به شکل های گوناگون منعکس کنندهٔ اضطراب های پارانویایی هستند. شخصیت های این ادبیات داستانی، خود را در معرض این خطر می بینند که در نظام فکری دیگری احاطه شوند. برخی از این اضطراب ها عبارتند از: بدگمانی به ثبات و دوام روابط انسان‌ها، محدود شدن به هرگونه مکان و هویت، باور به اینکه جامعه در پی آزار رساندن به آن‌هاست. به دلیل این اضطراب ها شخصیت های مبتلا به پارانویا آرزوی نوعی زندگی سیال و محصورناشده را در سر دارند.

۱۰-اختلال زبانی: به هم ریختگی های متداول در داستان‌های پسامدرنیستی را به «نابسامانی روانی» تشبیه می کنند. همهٔ مواردی که در بالا ذکر شد هم نشانه های اختلالات زبانی بیماران روان گسیخته است و هم مشخصه های ادبیات داستانی پسامدرنیستی. این هم راستایی بین روان گسیختگی و پسامدرنیسم، عمده ترین وجه تباین مدرنیست ها و پست مدرنیست هاست. این اختلال زبانی در داستان‌های پسامدرن به عناوین مختلف خود را نشان می دهد. گاه نویسنده ای با به هم ریختن واژه ها، غلط نوشتن تعمدی املای کلمات، عدول از نحو سنتی و برهم زدن انسجام زبان روایت و یا تغییر ناگهانی زاویه دیدهای غریب در داستان، در زبان ایجاد اختلال می کند. گاه با ایجاد پارازیت و حتی قطع ارتباط میان فرستنده و گیرندهٔ پیام این اختلال را به وجود می‌آورد. همچنین با آوردن داستان در داستان سعی در قطع ارتباط ها دارد و با ایجاد داستان‌های اپیزودیک و گسیختگی می کوشد آشفتگی نظام هستی و عدم قطعیت حقایق را به خواننده گوشزد کند.

۱۱- افراط در شیوهٔ جریان سیال ذهن: همان‌طور که ذهن انسان همواره در سیلان است و رابطهٔ منطقی و دستوری میان افکار، خاطرات و اندیشه های درون ذهن وجود ندارد، آنچه از درون ذهن به صورت تک گویی درونی نوشته می شود نیز از لحاظ دستوری، منطقی و حتی توالی زمانی کامل نیست. در شیوهٔ جریان سیال ذهن راوی در روایت افکار درون ذهن مختار نیست و هیچ‌گونه دخالتی در نظم بخشیدن به

آن ندارد. راوی هر آنچه را در ذهن شخصیت می گذرد روایت می کند و در توصیف حرکت آزادانهٔ ذهن توجهی به دستور زبان و جملات منسجم ندارد؛ به همین دلیل اثری که به این شیوه نوشته می شود مبهم و نامنسجم است. این شیوه که با رمان **خشم وهیاهوی** ویلیام فاکنر، **خانم دالووی** اثر ویرجینیا وولف و **اولیس** نوشتهٔ جیمز جویس از روانشناسی[٦] وارد ادبیات شد، بر مفاهیمی که حاصل تداعی معانی است استوار می باشد. مضمون اصلی این‌گونه آثار، اغلب بیان احساسات و گرایش های درونی شخصیت اصلی داستان است، به طوری‌که گویی به حوادث بیرونی و فیزیکی توجهی ندارد. نویسندگان مدرنیسم در استفاده از این شیوه موفق بودند. آن‌ها با ایجاد یک پیکره و ساختمان از دنیای درونی شخصیت ها موفق شدند علاوه بر ایجاد نظم و وحدت در طرح داستانی، ذهن نامنسجم شخصیت را نیز تشریح کنند. از آنجا که جریان سیال ذهن به خاطر یادایادها و تودرتویی روایات، انسان‌هایی هذیانی، مجنون و بیمارگونه را روایت می کند و ناخودآگاه شخصیت را نشان می دهد، این شیوه در رمان پسامدرن با وجود شخصیت های پارانویایی کاربرد وسیعی دارد. در این قبیل آثار با افراط در این شیوه روبه روییم به طوری که بی قصگی در آن‌ها به اوج خود می رسد. در آثار مدرنیست های متأخر همچون فاکنر، وولف، پروست و جویس، به لحاظ زمانی و مکانی ظاهراً با داستانی از هم گسیخته مواجهیم؛ اما این آثار در ساختار درونی خود منسجم‌اند؛ لیکن در آثار پسامدرن به دلیل عدم انسجام و افراط در جریان سیال ذهن با ساختاری واحد روبه‌رو نیستیم.

ادبیات پسامدرن در ایران:

پس از ظهور مدرنیسم در ایران دههٔ چهل و خلق آثاری توسط جمالزاده، هدایت، بزرگ علوی، صادق چوبک و ... گروهی از نویسندگان کوشیدند با تغییر در شکل و محتوای داستان از شکل مدرن فاصله گرفته، شیوه های جدیدی ابداع کنند. غلامحسین ساعدی، بهرام صادقی، جمال میرصادقی، احمد محمود و نادر ابراهیمی از این دسته نویسندگان بودند؛ اما در آن دوره – دهه های چهل و پنجاه – هنوز نام پست مدرنیسم و شیوه های رایج آن در ادبیات داستانی امریکا، در ایران ظهور نکرده

بود. پس از پیروزی انقلاب و تغییراتی که به ویژه در موضوع و محتوا و به تبع آن در شکل ادبیات داستانی ایران صورت گرفت، داستان نویسان با ابداع روایت های پیچیده و زمان شکن و یا شیوهٔ جریان سیال ذهن، ادبیات داستانی را به سوی داستان‌های سوررئالیسم و رئالیسم جادویی سوق دادند؛ اگر بخواهیم داستان‌های معاصر ایرانی را با معیارها و موازین داستان‌های پسامدرن غرب بسنجیم غالباً کمتر داستانی را می‌توان پسامدرن خواند؛ اما در بسیاری از این داستان‌ها، نویسندگان با افراط در مؤلفه‌های ادبیات داستانی مدرن آثار خود را به ادبیات پسامدرن نزدیک کرده‌اند. نویسندگانی همچون بیژن نجدی[۷]، عباس معروفی[۸]، شهرنوش پارسی پور، ابوتراب خسروی، غزاله علیزاده، منیرو روانی پور و ... با گریز از روایت داستانی و طرح زاویه دیدهای تازه و بی قصگی در داستان به افراط در مدرنیسم دست زده و توانستند به نوعی، داستان پسامدرن را در ایران رواج دهند. شکل رادیکالی مؤلفه‌های داستان پسامدرن در آثار نویسندگان دههٔ هفتاد و هشتاد – همچون رضا براهنی[۹] – به وضوح یافت می شود.

با تفاسیری که در بالا آمد، با اندکی اغماض می‌توان آثاری را که پس از انقلاب و در دهه‌های شصت و هفتاد به چاپ رسیده و نویسندگان در آنها به اغراق در مؤلفه‌های مدرنیسم دست زده‌اند، پسامدرن خواند؛ یعنی تنها به قرائتی ایرانی از پسامدرن اکتفا کرده، هر اثر مدرنیسمی که در آن شکل رادیکالی مؤلفه های ذکر شده را می بینیم یک اثر پسامدرن بدانیم. در این صورت اگر پسامدرن در ایران فقط به معنی افراط در مدرنیسم باشد، آیا می توان این مؤلفه ها را در آثار نویسندگان پیش از انقلاب و به نوعی مدرنیست های کلاسیک نیز یافت؟

نگارنده در این مقاله سعی دارد مؤلفه های برشمرده را در آثار نویسنده ای جست وجو کند که اوج داستان نویسی او در سال های قبل از انقلاب و دهه های چهل و پنجاه – دورهٔ آغاز مدرنیسم در ایران بود و نیز نشان دهد که این نویسنده در آغاز کار مدرنیسم، با کمی افراط در شیوهٔ خود توانسته است به مدرنیسمِ تازه نفس دهن کجی کرده، حتی ناخودآگاه، اثر خود را به یک اثر پسامدرن نزدیک کند.

نادر ابراهیمی (۱۳۱۵– ۱۳۸۷)، کار نویسندگی را با فابل[1] نویسی آغاز کرد و نشان داد که در این شیوه نویسندهٔ قابلی است. داستان **دشنام** که بعدها با عنوان **سنجاب‌ها** به شکل قصه ای کودکانه درآمد– توانست برای نویسندهٔ جوان شهرتی بیافریند(۱۰). ابراهیمی این شروع خوب را با فابل های تمثیلی دیگر ادامه داد و توانست با انسانی کردن اشیا و حیوانات، مفاهیم اجتماعی را به خوبی نشان دهد. پس از آن به داستان‌های استعاری که بیشتر دربارهٔ زندگی کارمندان و افسردگی های روحی روشنفکران بود پرداخت و مدتی نیز دربارهٔ ترکمن ها داستان‌هایی نوشت و در کنار آن به داستان‌هایی با فضایی خیالی و وهم آلود همراه با نظریات فلسفی و پیچیده روی آورد. وی همچنین با تلاشی بی وقفه در نوشتن چندین رمان بلند تاریخی در باب ترکمن ها، زندگی ملاصدرای شیرازی، زندگی امام خمینی (ره) و میرمهنای دوغابی(۱۱) را به چاپ رسانید؛ اما در طول این سال‌ها انتقادهای زیادی به کار نوشتن ابراهیمی شده است و بسیاری او را به خاطر پرگویی و توجه بیش از اندازه به زبان و نثر داستانی سرزنش کرده، حتی داستان‌هایش را فاقد ساختار منطقی دانسته و او را به علت پرداختن به زبان به غفلت از ساختمان داستان متهم کرده اند.(۱۲)

میرعابدینی در کتاب **صد سال داستان نویسی** در ایران می نویسد:

> جملات قصار و شعارهایی که در داستان‌های واقع گرایانه‌اش می آورد مخل زمینهٔ روایتی آن‌ها می شود و نشان دهندهٔ تمایل او به پندآموزی و اخلاق گرایی در قالب داستان است و به خاطر دخالت ها و اظهارنظرهای نویسنده، داستان او شبیه رسالهٔ اجتماعی می شود. (میرعابدینی۶۲)

و در جایی دیگر می نویسد:

> داستان‌های تمثیلی به تقلید از تورات و یکلیا و تنهایی او، داستان‌های واقع گریزانه که در فضایی وهمی می گذرد و تمام کوشش نویسنده صرف ایجاد موقعیت های بیمارگونه و مالیخولیایی برای شخصیت ها می شود. این داستان‌های پرگو را حادثه ای پیش نمی برد و به جایی نمی رساند. (همان۳۳۹)

نقل قول هایی که از عابدینی در اینجا آورده شد نه برای درج نظریات این

1.Fabl

محقق در باب نویسندگی نادر ابراهیمی است، که قصد نگارنده آن است تا از جملات و گفته های او برای طرح فرضیهٔ خویش سود جوید. این انتقادهای تند و تیز از ابراهیمی در دوره ای مطرح شده است که هنوز مفهوم پسامدرن به شکل امروزی و مؤلفه های ذکر شده برای آن به وجود نیامده بود؛ اما با مداقه درگفته های عابدینی می توان به خوبی مؤلفه های یک اثر پست مدرن را در آثار ابراهیمی یافت. آیا اختلال در روایت داستان و اظهارنظرهای نویسنده و یا به نوعی حضور نویسنده در داستان (اتصال کوتاه) از مؤلفه های داستان پسامدرن نیست؟ از سویی عابدینی از لفظ «واقع گریزانه و فضای وهمی» استفاده کرده است که آیا همان تعویق و بی مرزیِ واقعیت و فراواقعیت را یادآور نیست؟ «موقعیت های بیمارگونه و مالیخولیایی برای شخصیت ها» در داستان، پارانویا را مطرح نمی سازد؟ و اینکه داستان، حادثه ای را پیش نمی برد و به جایی نمی رساند آیا منجر به بی قصگی نشده است؟آیا می توان از تمامی این مؤلفه ها در آثار نادر ابراهیمی به عنوان استدلالی برای پست مدرن بودن برخی از آثار وی استفاده کرد؟ برای اثبات این فرضیه قطعاً به شواهد و نمونه هایی نیاز است و تنها راه دستیابی به آن، مراجعه به متن آثار است. برای این منظور نگارنده می کوشد نمونه هایی از آثار ابراهیمی که در آن می توان مؤلفه هایی از داستان پسامدرن را یافت، در ذیل این مقاله آورده، این فرضیه را به نتیجه ای قابل برساند.

مؤلفه های داستان پسامدرن در برخی آثار نادر ابراهیمی:

همان‌طور که گفته شد برخی نویسندگان سیاست زدهٔ دههٔ چهل می کوشیدند تا شکل و فرم جدیدی در داستان نویسی آن روز پدید آورند.

> کم کم نویسندگان ما به آثار سارتر، آلبرکامو، ویلیام فاکنر و ارنست همینگوی آشنا شده بودند و احساس می‌کردند فرم داستان‌های محمدعلی جمالزاده، صادق هدایت و بزرگ علوی کمی قدیمی به نظر می‌رسد. یکی از نویسندگانی که این احساس را کرده بود و فرم تازه‌ای در نوشتن پدید آورد، ابراهیمی بود که به شکل داستان‌های امریکایی، داستان می‌نوشت. (عبدالعلی دستغیب، سایت خبرگزاری ایسنا)

جمال میرصادقی می گوید:

سه خصوصیت خرق عادت، پیرنگ ضعیف و کلی‌گرایی در بعضی از داستان‌های ابراهیمی وجود دارد. اغلب داستان‌های او، مفهوم شکست و افکار پوچ‌گرایانه و اگزیستانسیالیستی را که بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ حاکم بوده است، دارا هستند. در داستان‌های بهرام صادقی، هیچ‌گرایی از ذات داستان برمی‌خیزد؛ اما در داستان‌های ابراهیمی، هیچ‌گرایی به اوضاع و احوال زمانه برمی‌گردد و به داستان‌ها حقنه شده است. (همان)

این افکار اگزیستانسیالیستی که نمود پسامدرن در فلسفه در دهۀ شصت و هفتاد بود، در آثار ابراهیمی دلیلی بر ادعای نگارنده می باشد؛ اما این مشخصه بیشتر در داستان‌های کوتاهی که در همان دهه های چهل و پنجاه پدید آورد دیده می شود و این مؤلفه ها جز در دو داستان بلند «**بار دیگر شهری که دوست می داشتم**» و «**تکثیر تأسف انگیز پدربزرگ**» در داستان‌های بلند و یا رمان‌های تاریخی او نمود چندانی ندارد. در بین مجموعه داستان‌های کوتاه او می توان فقط سه مجموعه را مورد بررسی عمیق تری قرار داد: «**مصابا و رؤیای گجرات**» (۱۳۴۳)، «**هزارپای سیاه و قصه های صحرا**»(۱۳۵۰) و «**رونوشت، بدون اصل**» (۱۳۵٦).

در ذیل یک یک این مجموعه ها و داستان‌هایی که در آن دارای مؤلفه های ادبیات پسامدرن هستند، مورد تحلیل و بررسی دقیق قرار می گیرد.

۱- مصابا و رؤیای گجرات:

این مجموعه داستان برای اولین بار در سال ۱۳۴۳منتشر شد و شامل دو فصل با عنوان «در راه ای آشنا» و «چشم اندازهای دیگر» است؛ فصل اول دربردارندۀ شش داستان کوتاه و فصل دوم شامل هشت داستان است.

در این جستار از میان این داستان‌ها به دو داستان که نشانه هایی از داستان پسامدرن در آن‌ها دیده می شود، اشاره خواهد شد:

الف) **مراسم:**

این داستان یکی از بی بدیل ترین نمونه های یک اثر پست مدرن در میان آثار

ابراهیمی است که نمونه های همسان آن در چند داستان دیگر نیز دیده می شود. شیوهٔ روایت نویسنده در این داستان به حدی قاعده شکن و هنجارگریز است که کاملاً به فرمی جدید در دستور زبان داستان دست یافته است. نویسنده بدون توسل به جمله و فقط با ردیف کردن کلمات درکنار هم و گاه با «هم‌آیی تصویر و کلام» قصه را روایت می کند، بی‌آنکه به عناصر داستانی لطمه ای وارد کند. او طرح داستان را از دست نداده و چیدن کلمات در پی هم، نظم منطقی داستان را حفظ کرده است. با چیدمان صحیح واژه ها به توصیف صحنه، فضاسازی و شخصیت پردازی دست می یازد و گاه سیر خطی روایت را به هم زده، به گذشته برمی گردد. داستان با این کلمات در داخل یک کادر آغاز می شود: زندگی، بدی، خوبی، مشق، چوب، انگشت. این واژه ها بیان‌کنندهٔ سیر زندگی شخصیت داستان است؛ اما اصل داستان اینگونه آغاز می گردد:

صبح زود
آسمان تار
زمستان سرد
روزنامهٔ دیشب
میدان بزرگ
مردم
مرد،
تنها.
آسمان، تاریک...

همان‌طور که دیده می شود فضا و صحنهٔ داستان با همین کلمات پردازش شده است. ابراهیمی حتی نشانه های سجاوندی را در میان کلمات رعایت کرده است تا مفهوم متن را برساند.

مرد
تخت
چراغ

دیوار....

میله

آهن

حیاط ـــــــ نگاه

دهلیز....

کلمهٔ «نگاه» که به صورت رفت و برگشت به «حیاط» متصل شده است، نگاه ممتد مرد منتظر به حیاط را توصیف می کند بی آنکه به جمله ای – حتی کوتاه– نیاز باشد. با همهٔ این واژه ها خواننده به سیر قصه پی می برد. راوی سوم شخص، داستان مردی را روایت می کند که در سلول خود در انتظار اجرای حکم اعدام خویش است. کلمه ها برای نویسنده حکم رمزگان‌هایی را دارد که برای ایجاد ارتباط با مخاطب به درستی انتخاب شده اند و حتی با تکرار و شکل چیدمان آن‌ها مفهومی خاص را عرضه می‌کند:

ذهن مرد ناگهان به گذشته برمی گردد و واژهٔ «گذشته» را به صورت درهم و پی درپی می آورد. و در پی آن این کلمات را می نشاند: « درس، خوبی، بدی، معلم، سخت، خشن، بیزار، تند، مشق، درشت، ریز، دوات، مرکب، لکه، لباس، معلم، فریاد، مداد، انگشت، درد، درد،درد، نفرت، پایان». شکلی که نویسنده به صورت تعمّدی به کار برده است کاملاً بیان‌کنندهٔ مفهوم است. او به زیبایی میان شکل و محتوا هماهنگی برقرار کرده است. کلماتی را که به خاطر شدت یا تکرارشان مهم بوده است با قلم درشت و سیاه آورده است همچنان گذشتهٔ مرد در ذهنش روایت می شود: «زن، بچه، خانه، قالی، گردش... اما، **مرد غریب**، زن آشنا، رخت خواب، خون، خشم، نفرت، **ناموس، چاقو، خون، مرگ**...» در اینجا که نقطهٔ اوج داستان است علت محکوم شدن مرد مشخص می شود. او زنش را در حین خیانت با مرد دیگری دیده و آن دو را به قتل رسانده و پس از تشکیل محکمه به اعدام محکوم شده‌است. روایت داستان به زمان حال باز می گردد و ابراهیمی در اینجا با «هم‌آیی تصویر و کلام» صحنهٔ اعدام را تصویرمی کند. و این کار را با کشیدن طناب و چوبهٔ دار انجام می دهد. چینش کلمات

کاملاً با توصیف صحنه همخوانی دارد؛ به شکل زیر توجه کنید:

چهارپایه

پاسبان مأمور

پاسبان

پاسبان پاسبان

مردم

مردم

مردم- مردم- مردم- مردم- مردم- مردم

نگاه مرد

این شکل، نویسنده را از توصیف چگونگی ایستادن افراد در صحنهٔ اعدام بی نیاز می کند. اگر به خوبی توجه کنیم می بینیم که ابراهیمی با دو کلمهٔ آغاز و پایان داستان، زمان وقوع داستان را نشان داده است. داستان با کلمهٔ «صبح زود» آغاز شده و با «آفتاب» به پایان می رسد. همانطور که می‌دانیم اجرای حکم اعدام زندانیان اصولاً در سحرگاه انجام می گیرد و همهٔ داستان «مراسم» در همین چند ساعت، یعنی از صبح زود تا طلوع آفتاب اتفاق می افتد. ابداع شکل و فرم تازه برای داستان از اصل ترین مهارت های نویسندگان پست مدرنیست است. آن‌ها با **اختلال زبانی** در داستان می کوشند محاکات را-که اساس داستان سنتی و حتی برخی از داستان‌های مدرن است- به تمسخر گرفته، آنچه را در گذشته به عنوان اصلی اساسی پذیرفته شده است، درهم بشکنند.

ب) آهسته به یاد می آورم:

داستان «آهسته به یاد می آورم»، همچون داستان «مراسم» و به همان شیوهٔ بیان تازه روایت شده است. با این تفاوت که راوی این داستان اول شخص است. راوی ایام هفته و اتفاقاتی را که در زندگی اش شکل می گیرد به یاد می آورد. این رخدادها باز هم در قالب کلمات و نه جملات روایت می شوند. نویسنده در این داستان از کلمهٔ «**خستگی**» با بسامد بالا و قلم درشت و سیاه استفاده کرده تا خستگی، دلزدگی

و درماندگی انسان عصر جدید و جامعهٔ مدرن را نشان دهد. ابراهیمی در میان کلمات بارها واژهٔ «خستگی» را ذکر می کند.

اشتباه
تکرار
خستگی
خستگی
کسری
پرداخت
دریافت.....
وصول
خستگی
کل سرمایه
_____ = خستگی
تعداد روزها

راوی با اصرار و التماس مرخصی می گیرد و این تنها باری است که کلمات شادی، آهنگ، خنده و.... در داستان می آید؛ زیرا راوی به دیدار زنی می رود که دوست دارد، اما در حین عبور از خیابان تصادف می کند و دیگر چیزی را به یاد نمی آورد. روزهای بستری شدن در بیمارستان هم می گذرد و او مجبور است دوباره به کار در بانک بازگردد و دوباره: بانک، سلام، چک، سفته، نقد، برات، پرداخت، ....، سرگیجه، خستگی، درد، خستگی،... قرص،.... ابراهیمی، حالت سرگیجهٔ راوی را با چیدمان زیبایی نشان داده است و با در هم کردن و برعکس نوشتن کلمات « سقف، درد، چراغ، قلم، عدد، منگنه، مشتری...» به توصیف این صحنه می پردازد و در نهایت داستان به کلمهٔ «بیمارستان» ختم می شود.

همان‌طور که گفته شد، در این داستان ابراهیمی با اختلال زبانی و به هم ریختن ساختار اصلی داستان و ابداع فرمی تازه برای روایت خود، به اعتراض

و مخالفت با جامعهٔ مدرن و پیامدهای مدرنیته که همانا معناباختگی و سرخوردگی آدمی است برمی‌خیزد. این شیوه را در داستان «حساب پس انداز» از مجموعهٔ **افسانهٔ باران** (۱۳۵۵) نیز میبینیم.

۲-هزارپای سیاه و قصه های صحرا:

مجموعه داستان « هزارپای سیاه و قصه های صحرا» که نخستین بار در سال ۱۳۵۰ به چاپ رسید، شامل هفت داستان کوتاه و سه قصهٔ ترکمنی دربارهٔ داستان‌های صحراست. در این مجموعه، به جز قصه های ترکمنی که به شکل کلاسیک نوشته شده و چند داستان دیگر، می توان دو داستان را با مؤلفه های داستان پسامدرن تطبیق داد.

الف) هزارپای سیاه:

داستان «هزارپای سیاه»، قصهٔ کودکی است به نام تقی که در توهّم وجود هزارپایی سیاه بر روی ستون فقراتش زجر می کشد و برای رهایی از آن به پشت در حوض گود خانه می پرد؛ او را نجات می دهند و در نهایت دست و پا بسته به باغی می برند تا مردی مهربان هزارپایش را بکشد. این داستان در فضای روایتی خاصی شکل می گیرد؛ به‌طوری که در داستان ظاهراً با دو راوی مواجهیم: راوی اول که داستان با روایت اول شخص او آغاز می شود- کودکی است که روزها از پشت بام خانه، تقی را می پاید و آرزو می کند روزی تقی هزارپایش را بگیرد؛ اما راوی دوم که در خلال روایت راوی اول مدام به صحنه می آید، خود تقی است که از وجود هزارپای لزج و مرطوب روی ستون فقراتش حرف می زند. این تودرتویی دو روایت فضای مبهمی را در قصه ایجاد کرده است:

(روایت راوی اول، یا پسرک روی پشت بام:)**پشتش- روی خطّ برآمدهٔ ستون فقراتش - همیشه زخم بود. دست‌های او (تقی) می پیچیدند و از پشت می رفتند توی تنش و روی ستون فقراتش چنگ می شدند و او باز نعره می کشید: هزارپا... هزارپای سیاه... (روایت تقی:) آفتاب، تیز می افتاد روی پشتم و پیراهنم داغ می شد و عرق می کردم. کم کم حس می کردم که روی ستون فقراتم جانوری راه**

می رود؛ همان‌طور که می بینیم همان حادثه در ادامه از دیدگاه خود تقی روایت شده است. تا چند پاراگراف تقی داستان را روایت می کند و دوباره پسربچه از شیفتگی اش نسبت به تقی می گوید. تا اینجا روایت داستان نشان می دهد با دو راوی مختلف سرو کار داریم؛ اما از جایی ابراهیمی با تودرتو کردن روایت این فرض را ایجاد می کند که تقی و پسربچهٔ بالای پشت بام هردو یکی هستند.

(روایت پسربچه:) **یک لحظه، دستش را از زیر پیراهن، چنگ شده بیرون می‌کشید و جلوی چشم‌های گودش باز می کرد... اما دستش، خالی و زرد و استخوانی بود و بعد با سرعت برمی گشت و محکم می خورد جایی که حس می‌کردم هزارپا باید آنجا باشد...** (روایت تقی:) **فکر می کردم که این بار دیگر گرفته ام.** (روایت پسر بچه:) **باید پیدایش کرده باشد. حالا جلوی چشم‌های گود من یک هزارپای سیاه و باریک را...می اندازد زمین و لگد می کند،** (روایت تقی:) **لگد می کنم،** (روایت پسربچه:) **لگد می کند و فریاد می کشد: کشتمش.... کشتمش...**

(روایت تقی:) **صدای نعرهٔ کسی را از پشت بام می شنیدم که می گفت: «بگیرش تقی! بگیرش تقی....» و من از پشت سری که از بالای بام نگاهم می کرد آفتاب تیز را می دیدم...**

تقی که ظاهراً دچار توّهم و ترس است، روزها نعره می کشد؛ التماس می کند و از خواهرش می خواهد که روی ستون فقراتش دست بکشد. همهٔ این وقایع را پسربچهٔ بالای پشت بام تعریف می کند؛ اما باز نقطهٔ کانونی روایت تغییر می کند:

(روایت پسربچه:) **خواهر کوچکش می آمد و او را دمر می خواباند و روی ستون فقرات زخم شده اش آهسته دست می کشید.** (روایت تقی:) **دست‌های کوچک خواهرم می آمدند و می رفتند...**

و آنجا که تقی را روی دوش از خانه به باغ می برند، پسرک بالای پشت بام رفتن او را می بیند:

(روایت پسربچه:) **تقی را از خانه بیرون بردند. از طرف دیگر پشت بام که**

رو به خیابان بود نگاه کردم. او را بردند و انداختند توی یک ماشین. (روایت تقی:) خیابان‌ها را می دیدم که عبور می کردند... مرا روی دوش به باغ ناشناسی بردند...

ابهام درون داستان، فضای عجیب و غریب و شخصیت خیالی پسرک روی پشت بام، شخصیت بیمار و مضطرب و ترسان تقی و از طرفی حالت شک و تردیدی که در خواننده ایجاد می شود، این اثر را در زمرهٔ داستان‌های پست مدرن قرار می دهد.

ب) کجا قرار ملاقات داشتیم:

این داستان یکی از نمونه های خوب داستان پست مدرن است که در آن به وضوح «دور باطل» را شاهدیم. داستان از جایی شروع می شود که راوی یک روز صبح، نامه ای روی میز کارش پیدا می کند که روی آن با خط آشنایی نوشته شده است: « **راهم را گم کرده ام. به کمکم بیا! بیا هرچه زودتر!**»

راوی می داند که خط متعلق به هفتصد سال پیش است و برای یافتن صاحب آن و یاری رساندن به او حتی به جزایری که می شناسد هم می رود: آبسکون، سیلان، سراندیب! اما این همه روایت خود راوی است و خواننده در قطعیت آن شک دارد. داستان با زمان و مکان مشخصی شروع می شود:

«خط را می شناختم؛ از سال‌های پیش. از آن سال‌ها که معلم خطی داشتیم که وقتی گچ را به خاطر «سپیدیِ» پایان شب سیه روی تختهٔ سیاه می کشید...» (ص۷۵)

اما در بخش های دیگر، مکان و زمان مختل می شود و راوی با برهم زدن زمان و جعل تاریخ و ایجاد پیوندهای دوگانه، روایت را پیچیده می کند. لحن راوی و شخصیت ها با تغییر زمان تغییر می کند. هنگامی که راوی به وضوح در زمان امروز به سر می برد و با صخره نوردهایی که می پندارد به کمکش نیاز دارند سخن می گوید، لحن شخصیت ها عامیانه و شکسته است:

گفت: این نامه باس از هفتصد سال پیش باقی مونده باشه.

گفتم: این نامه امروز صُب به دَس من رسید. حالا راسّی فکر نمی کنی اون

پسر درمونده باشه؟

خندید.(می خندد): نه آقا پسر! ما رو این سنگ کار می کنیم. (ص۷۸)

راوی در کنار «خندید» فعل «می خندد» را آورده است که نشان دهد حادثه در زمان حال رخ می دهد. و آنجا که ناگهان به خیمهٔ جلال الدین در جزیرهٔ آبسکون می رسد، زبان شخصیت ها کهنه شده و راوی در کنار فعل «گفتم»، فعل «گفته بودم» را می آورد.

گفتم (گفته بودم): اسم شب، شب است... من به خیمه جلال الدین می روم. پیامی دارم.

... گفتم: «قربان! دوستان من در قلعهٔ کوهتیز اسیر شده اند. نجاتشان بدهید!»

گفت: چرا به سلطان مسعود نمی گویی؟

گفتم: اما من برای شفاعت حسنک نیامده ام – او که هفت ماه است به دار آویخته شده....

خندید: این نامه باید از هفتصد سال پیش باقی مانده باشد.

– خیر قربان! امروز صبح به دست من رسید. آن را روی میز کارم پیدا کردم (ص۷۹).

این جملهٔ آخر پیش از این نیز آمده بود؛ اما چون در زمان حال روایت می شد، زبان آن عامیانه و شکسته بود؛ اما با گفتن « میز کارم» زمان را مختل می کند. راوی از خیمه بیرون می آید ولی باز هم به شکستن زمان می پردازد و بلافاصله با سربازان خشایارشا روبه رو می شود: **از پله ها بالا می دویدم و می دویدم که سربازان خشایارشا نیزه ها را صلیب کردند و راهم را بستند. (ص۸۰)**در پایان راوی به ارتفاعی می رسد که «جز نیروی صبور و باطل سنگ ها» چیزی نیست. فریاد می کشد: من برای نجات تو آمده ام. صدایی به او پاسخ می دهد: من برای نجات تو آمده ام. صدا بارها در کوه می پیچد.

و صدا، بی ریا پیچید: من برای نجات تو، من برای نجات تو، من برای

نجات تو...

و من جواب دادم: پس به کمکم بیا! به کمکم بیا! راهم را گم کرده ام. بیا، بیا، هرچه زودتر!

پس آنکه به کمک نیاز داشت خود راوی بود و آن خط آشنای نامه، خط خود راوی بوده و خود باید به خودش کمک می کرد. ابراهیمی با برهم زدن ساختار روایی داستان مدرن و ایجاد بی نظمی زمانی در روایت رویدادها و مهم تر از همه ایجاد پیوندهای دوگانه و نقش آفرینی شخصیت های تاریخی در داستان سردرگمی و درماندگی انسان معاصر را روایت می کند.

۳- رونوشت، بدون اصل:

مجموعه داستان کوتاه «رونوشت، بدون اصل» درسال ۱۳۵٦ به چاپ رسید. این مجموعه شامل هفت داستان کوتاه است که در اینجا از میان آن‌ها، دو داستان به عنوان آثاری در شمار ادبیات پسامدرن، به سبب وجود برخی از مؤلفه های این نوع داستانی، بررسی خواهد شد.

الف) گفتگوی من و غریبهٔ صبحگاهی:

داستان «گفتگوی من و غریبهٔ صبحگاهی» روایت یک مکالمهٔ درونی است که نویسنده آن را به شکلی بیرونی و عینی نشان داده است. فضای داستان، فضایی کافکایی است که در آن «مکالمه یی کافکایی» صورت می گیرد. راوی اول شخص در یک صبح کسالت آور با صدای ضربه های در، از خواب بیدار می شود. مهمان ناخواندهٔ او یک جوجه تیغی است؛ اما راوی از دیدن آن تعجب نمی کند؛ زیرا به مسائل مابعدالطبیعه بی‌اعتقاد است. در این داستان با شخصیتی پارانویایی سروکار داریم. بیماران پارانویایی همواره اضطراب و ترس آزار دیدن از دیگران و توطئه چینی آن‌ها علیه خودشان را دارند و نسبت به اطرافیان احساس ناامنی می کنند. وقتی راوی متوجه حضور یک مهمان ناخوانده می شود، می گوید:

«وقتی دری باز می شود و هیچ کس آن در را باز نکرده، توطئهٔ کثیفی در کار است؛ توطئهٔ قبول غیرممکن.»(ص۱۰).

او از دیدن جوجه تیغی و حرف زدن او تعجب نمی کند؛ زیرا معتقد است: **یک جوجه تیغی در هر شرایطی فقط یک جوجه تیغی است.**

جوجه تیغی فیلسوف نما با نظریه پردازی می کوشد راوی را از آن زندگی کسالت آور و ناامیدش رها سازد و با شعارگویی او را به حرکت وا دارد. راوی در برابر او مقاومت می کند: **من در کنار کسی که برای آزاردادنم آمده غذا نمی خورم.** او همچنان اضطراب و ترس از روابط با اطرافیان را دارد؛ اما با همهٔ تلاشش سرانجام تسلیم شده، برای تهیهٔ صبحانه از رختخواب بیرون می آید.

نویسنده، عقاید و نظریات فلسفی اش را از زبان یک جوجه تیغی بیان می کند و از ادبیات و داستان به فلسفه گریز می زند و نظریه پردازی می کند:

کسی از شعار می ترسد که در شعار، چیزی تحریک کننده می بیند، چیزی برانگیزنده. همهٔ نفی کنندگان شعارها، نفی کنندگان حرکتند؛ زیرا هر حرکتی، هر قدر هم که حقیر باشد، یک شعار است.

جوجه تیغی در این داستان نمادی از اراده و حرکت و یا به نوعی وجدان بیدار راوی است که هنوز برای به حرکت درآوردن یک انسان ناامید و خسته حضور دارد. در حقیقت این داستان یک حدیث نفس است. راوی با خودش، با وجدان و نیروی ارادهٔ خودش حرف می زند. یک مکالمهٔ درونی! ابراهیمی در این داستان با روایت یک انسان پارانویایی به نقد مدرنیته و ناتوانی شرایط مدرن در رفع اضطراب ، ترس، بی اعتمادی و زندگی تکراری و «تهوع آور» که حاصل زندگی مدرن است می پردازد.

ب) قهرمان من، قهرمان ذلیل من:

در این داستان با اتصال کوتاه روبه رو هستیم؛ چراکه نویسنده، خود در داستان حضور دارد و با قهرمان قصه اش – قصه ای که هنوز هیچ حادثه ای آن را شکل نداده است – حرف می زند.

راوی (اول شخص) کارمند یک بانک است و در یکی از روزها با یک مشتری

خارجی که هویت کشور و ملتش بر او مشخص نیست، روبه رو می شود. مردی که «**صورت پر کک و مک و چروک داشت. چشم های مطیع و مهربان، قد کوتاه، لب‌های فروکشیده داشت. از شهری مفقود، از سرزمینی بی نام آمده بود.**» مرد چکی را به پول تبدیل می کند و از بانک خارج می شود؛ اما کارمند بانک که خودِ نویسنده است به این می اندیشد که آن مرد می تواند قهرمان یکی از قصه هایش باشد. او با قهرمان قصه اش حرف می زند و از او می خواهد کمی صبر کند و به او برای یافتن حادثه ای برای قصه فرصت دهد. در این گفتگوها با قهرمان مطیع و مهربان، راوی شخصیت او را می پردازد: **تو برنخاسته زمین می خوری، تو برای کتاب خواندن در سایه بهتر از جنگیدن در خیابان‌ها هستی.**

روزهای بعد قهرمان دیگر مؤدب و مطیع نیست؛ ابتدا کسل و خسته، سپس غمگین و در آخر خشمگین می شود؛ چراکه: **فساد فرزند بطالت است.**

قهرمان خشمگین و خیالی میز رئیس را به هم می زند؛ خاکهٔ سیگارها را روی زمین می ریزد؛ اعداد و ارقام را اشتباه جمع می بندد؛ لیوان آب را به زمین زده و می شکند و رئیس عصبانی، کارمند را به سبب این‌همه کار مؤاخذه می کند. قهرمان میان حرف او و رئیس، که کارمند را به خاطر تنبلی و فکرکردن زیاد سرزنش می کند، می پرد:

رئیس گفت: این جمع، تمامش غلط است.

- کار من نیست.

- یعنی چه؟ کار چه کسی غیر از تو می تواند باشد؟

قهرمان با خشم خندید.

- راحت بنشین. اینقدر اذیتم نکن!

- پس چه کنم؟ چه کنم؟ چه کنم؟

- فقط آرام باش؛ فقط.

- باز نشسته ای و مرا نگاه می کنی؟ می خواهی درخواست کنم به شعبهٔ دیگری منتقل شوی؟ (ص ۵۷)

قهرمان طاقتش تمام شده و چون نویسنده برای او حادثه ای پیدا نکرده، او را ترک می کند. روز بعد، کارمند در روزنامه ها می خواند: **مرد ناشناس بیگانه ای سه نفر را در خیابان کشت.**

ابراهیمی در این داستان به نوعی حدیث نفسی را روایت می کند. قهرمانی که با نویسنده اش بر سر قصه می جنگد، خود کارمند بانک است. او با خودش درگیر شده و از بطالت و بیهودگی کار در بانک خسته و افسرده است. به سبب نارضایتی، کاغذهای رئیس را به هم می زند و... و این کار را به گردن قهرمان قصه اش می اندازد، حال آنکه قهرمان خود اوست، درون او، وجدان او که احساس گندیدن می کند. وقتی نویسنده (کارمند) به قهرمان شکایت می کند که میان حرف او و رئیس نپرد، در اصل به خودش و افکارش معترض است. نوعی جریان سیال ذهن است که رخ می دهد، راوی در حین حرف زدن با رئیس افکار درون ذهنش را بیان می کند:

(رئیس) – تو یک احمق به تمام معنی هستی. تو به درد من نمی خوری.

(کارمند) – درست است رئیس.

(قهرمان) – تو به درد من هم نمی خوری. پس به چه درد می خوری؟

مرد زد زیر کاغذها و آن‌ها را ولو کرد.

(کارمند) – به هم نریز، به هم نریز... ازت خواهش می کنم.

....

(رئیس) – حسابت را ببند.

(کارمند) – چی را ببندم؟ (ص ۵۹)

هـمان‌طور که می بینیم این مکالمه ای درونی است که کارمند خسته و کسل بانک با درون خودش دارد و احساس نارضایتی اش را اینگونه نشان می دهد. این حالت های انسان امروز و دنیای مدرن را ابراهیمی در قالب داستان با شیوهٔ روایتی خاص ارائه داده است.

پ) قصهٔ نقاشی که عاشق شد و معشوق از او خانه ای خواست:

این داستان، یکی از قصه های زیبا و با شیوه ای جدید و تأثیرگذار از نادر

ابراهیمی است. یکی از جنبه هایی که آن را از داستان‌های دیگر متمایز می کند و نشان می دهد که ابراهیمی به دنبال قاعده شکنی است و می خواهد طرحی نو دراندازد، این است که آن را با خط خوش خود و دستنویس نوشته است؛ هم چنین در آن از «هم‌آیی تصویر و کلام» استفاده کرده است. قصهٔ نقاشی که یک اتاق محقر داشت، یک صندلی محقر، یک میز محقر. روزی معشوق نقاش به خانهٔ محقر او رفت تا زندگی محقر او را ببیند. او از نقاش برای زندگی آینده خانه‌ای خواست «**بلند، با باغی پر از درختان سبز و باغچه‌ای پوشیده از گل... با اتاق های بسیار زیاد؛ با دالان‌های طولانی و سالن ها و حمام ها و آشپزخانه ها و سرسراهای متعدد...**» اما نقاش عاشق برای معشوقش خانه‌ای اینچنین می خواست:

معشوق که تحمل این زندگی محقر و این همه قناعت را ندارد، نقاش را ترک می‌کند و نقاش که دیگر عاشق نیست، تابلوهایش را به یک گالری می فروشد و با پول آن دوباره تابلوهایی می سازد. تابلوهای او را مرد ثروتمندی می خرد با خانه‌ای بزرگ و باغی بزرگ با درختانی بسیار. غافل از آنکه بداند آن مرد، شوهر همان زنی است که روزگاری عاشقش بود.

طرح داستان بسیار ساده و حتی پیش پاافتاده است. قصهٔ عاشقی عادل و قانع و معشوقی خودخواه و زیاده خواه که در نهایت به جدایی ختم می شود؛ اما نویسنده این قصه را در قالبی جدید و با شیوه ای ابداعی روایت می کند. شیوهٔ «هم‌آیی تصویر و کلام» به ندرت در ادبیات داستانی معاصر یافت می شود. همان چیزی که ما در شعر به آن « شعر انگاره دار یا طرح واره»[1] می گوییم. در این نوع شعر «ابیات و سطور شعر به ترتیبی قرار می گیرند تا در مجموع طرح و شکل خاصی بر صفحهٔ کاغذ تشکیل دهند. معمولاً طرح به دست آمده، شکل هندسی است؛ اما تصویر اشکال دیگری هم چون بال، تخم مرغ و نیزه هم در این قسم شعر معمول می باشد. ... شکل این نوع شعر به طور کلی بیان‌کنندهٔ درونمایه و موضوع شعر است.

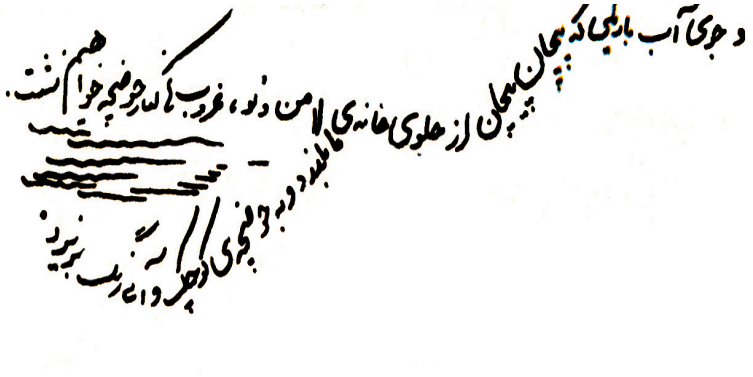
خداوند، که انسان را خلق کرده در غنا و ذخایر
اگرچه او همان را بی‌خردانه از دست داد
رفته رفته به زوال گرایید
تا که شد او
فقیرتر
با تو
آه بگذار برخیزم
همچون مرغان با حرکاتی موزون
و این روز بخوانم سرود فیروزمندی هایت را
و آنگاه سقوط پرواز را در من به حرکت در خواهد آورد.(۱۳)

همانگونه که پیداست، طرح سطرهای شعر درمجموع به شکل بال های گشادهٔ

1. pattern poem

پرنده است» (سیما داد۳۱۵). ابراهیمی نیز همین روش را در اثر خود به کار گرفته است؛ مثلاً برای نشان دادن جریان جوی آب و پیچان و گذران بودن آن از تصویر جوی آب استفاده کرده است:

اینگونه ابداع ها و هنجارشکنی ها در داستان، فقط در آثار نویسندگان پست مدرن یافت می شود.



نتیجه‌گیری:

همان‌طور که در تحلیل های ذکر شده آمد، نادر ابراهیمی در داستان‌های کوتاه خود پیشگام ادبیات داستانی پسامدرن در ایران شده است. او در دوره ای که نویسندگان، آثار مدرن خلق می کردند دست به هنجارگریزی هایی در فرم داستانی، شیوه های روایت و اختلال زبانی در داستان زده، با ابداع شیوه های جدید همچون «همآیی تصویر و کلام» و «نثر شاعرانه» در داستان نویسی توانسته است به سبک خاص نویسندگی اش دست یابد. ابراهیمی در بیشتر داستان‌های خود از اختلال زبانی و تغییییر در فرم و ساختار داستان استفاده کرده است. او با خلق شخصیت های پارانویایی و با آشکار ساختن ناامیدی ها و اضطراب های حاصل از مدرنیته، جامعهٔ مدرن را به چالش می گذارد.

پی‌نوشت‌ها:

۱- مارکس معتقد است که آگاهی کاذب همان ایدئولوژی است؛ چرا که بسیاری از عقاید ما منعکس کنندهٔ واقعیت های اجتماعی نیستند و این واقعیات همواره به نفع طبقهٔ حاکم تحریف می شوند. فروید نیز آگاهی را تحت تأثیر خودآگاه می داند و معتقد است که این آگاهی به شکل بیماری روانی ظهور می کند و نمی توان به آن به عنوان منشأ واقعیت اطمینان کرد. نیچه نیز معتقد بود عینیت وجود ندارد و هرچه هست تفسیری است که از دیدگاه های متفاوت بیان می شود؛ اما این تفاسیر به معنای نهایی منجر نمی‌شود.

۲- عدالت شاعرانه (Poetic Justic): از خصلت های اخلاقی ادبیات به شمار می‌رود. به موجب این خصلت هر اثر ادبی در نهایت باید بازتابندهٔ روحیه ای عدالت‌خواهانه باشد به طوری که خبث و بدطینتی به کیفر برسد و پاکی و نیکی پاداش نیکو ببیند. این نظریه نخستین بار توسط توماس رایمر، ادیب قرن هفدهم در کتاب **تراژدی‌های اعصار** گذشته مطرح شد.

۳- بستار (Closure): اتمام رمان با فرجام قطعی و معلوم کردن سرنوشت شخصیت اصلی را گویند.

٤- معناباختگی (Absurd): جنبش ادبی که بعد از جنگ جهانی دوم پا گرفت. «معناباختگی» را می توان شورشی علیه فرهنگ و ادبیات پیش از دورهٔ مدرن دانست که طبق آن، انسان موجودی خردمند و عالم هستی و روابط آدمیان نیز معنادار تلقی می شد؛ اما ادبیات معناباختگی انسان را به صورت موجودی منزوی و مضطرب تصویر می کند که در دنیای غریب و تهی شده از معنا، بار زندگی کابوس مانندی را به دوش می کشد. (پاینده ۱۷۷)

۵- پارانویا (Paronoia): نام نوعی بیماری روانی است که نشانهٔ بارز آن عبارت است از هذیان‌های نظام مندی که بیمار در آن تصور می کند دیگران برای آزار رساندن به او توطئه می کنند. به رغم ابتلا به این هذیان‌ها، سامان شخصیت بیمار و نیز فرایندهای فکری او مختل نمی شود.

٦- اصطلاح جریان سیال ذهن نخستین بار توسط **ویلیام جیمز**، بنیان گذار مکتب پراگماتیسم (فلسفهٔ عمل گرایی) در امریکا به کار برده شد. او این اصطلاح را در کتاب اصول روانکاوی و به معنای جریان مداوم اندیشه و ضمیر آگاه در ذهن هوشیار به کاربرد.

۷- بیژن نجدی، از نویسندگان شالوده شکنی است که با تمهیداتی همچون تعلیق، تغییر ناگهانی زاویه دید، نفی و تضاد، تصاویر معکوس و مستقیم، مجاز و تصویر و... نوع جدیدی از شکل و فرم داستانی را پدید آورد و با بازی های زبانی، عدم قطعیت و حتی مرگ مؤلف به داستان پسامدرن نزدیک شد. (تسلیمی۲۵۷)

۸-اثر مشهور عباس معرفی، **سمفونی مردگان** است. این رمان با شیوهٔ روایت جریان سیال ذهن و روایت های تودرتو و تغییر مداوم زاویهٔ دید به شدت متأثر از خشم و هیاهوی فاکنر است.

۹- رمان **آزاده خانم و نویسنده اش**، اثر حجیم رضا براهنی، مثال بسیار خوبی از رمان پست مدرن در ایران است. خواننده در این اثر، با تعویق و متنی باز روبه رو است. نویسنده با قصه گریزی، پیچیدگی و ابهام و مؤلفه های دیگری همچون اتصال کوتاه و پیوندهای دوگانه اثر خود را پست مدرنی معرفی می کند. او نظریهٔ مرگ مؤلف را بیش از همه در اثرش تکرار می کند و حتی پایان داستان را بازگذاشته و به سبک نویسندگان پسامدرن غرب برای رمان خود چند پایان را پیشنهاد می کند.

۱۰-جلال آل احمد، این داستان را در کتاب «ماه کیهان» منتشر کرد و بعد سیمین دانشور آن را به عنوان یکی از سه قصهٔ برگزیدهٔ ایران به امریکا برد و داریوش مهرجویی آن را ترجمه کرد. در سال ۱۳٤۱ هنگامی که ابراهیمی در زندان سیاسی به سر می برد این داستان در مجموعهٔ « خانه‌ای برای شب» به چاپ رسید.

۱۱- نام این آثار به ترتیب: آتش بدون دود، مردی در تبعید ابدی، سه دیدار، بر جاده های آبی سرخ.

۱۲- میرعابدینی در کتاب **صد سال داستان نویسی** در ایران می نویسد: « او در پی

تزئین نثر است و به علت پرداختن به زبان از ساختمان غافل می شود. اسیر کلمه های خوش آهنگ شده و داستان را از دست می دهد. زبان در کار او سرپوشی برای پنهان کردن ضعف های بنیادین در کار قصه نویسی است.» (میرعابدینی ٦١١)

١٣- شعر از **جرج هربرت** شاعر انگلیسی قرن هفدهم.

فهرست منابع:

-ابراهیمی، نادر. **رونوشت بدون اصل**. تهران: روزبهان، چ ٤، ١٣٨٤.

-ـــــــــــ .**مصابا و رؤیای گجرات**. تهران: روزبهان، چ٦، ١٣٨٦.

-ـــــــــــ .**هزارپای سیاه و قصه های صحرا**. تهران: روزبهان، چ ٤، ١٣٨١.

-ـــــــــــ .**مکان‌های عمومی**. تهران: روزبهان، چ٦، ١٣٨٢.

-بودریار،لیوتار و ... .**سرگشتگی نشانه ها. نمونه هایی از نقد پسامدرن**.ترجمهٔ مانی حقیقی. تهران: مرکز، چ٤، ١٣٨٦.

-تسلیمی، علی. **گزاره هایی در ادبیات معاصر ایران: داستان**.تهران: اختران، ١٣٨٣.

-پاینده، حسین. **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**. تهران: روزنگار،١٣٨٣.

-داد، سیما. **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: مروارید، ١٣٨٥.

-سلدن، رامان و دیوید ویوسون. **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو، چ٣، ١٣٨٤.

-لاج، دیوید. و همکاران. **نظریه های رمان**. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر، ١٣٨٦.

-مکاریک، ایرنا ریما. **دانش نامهٔ نظریه های ادبی معاصر**. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه، چ٢، ١٣٨٥.

-میرعابدینی، حسن. **صد سال داستان نویسی در ایران**. تهران: چشمه، ١٣٧٧.

-یزدانجو، پیام. **ادبیات پسامدرن**. تهران: مرکز، ١٣٨١.